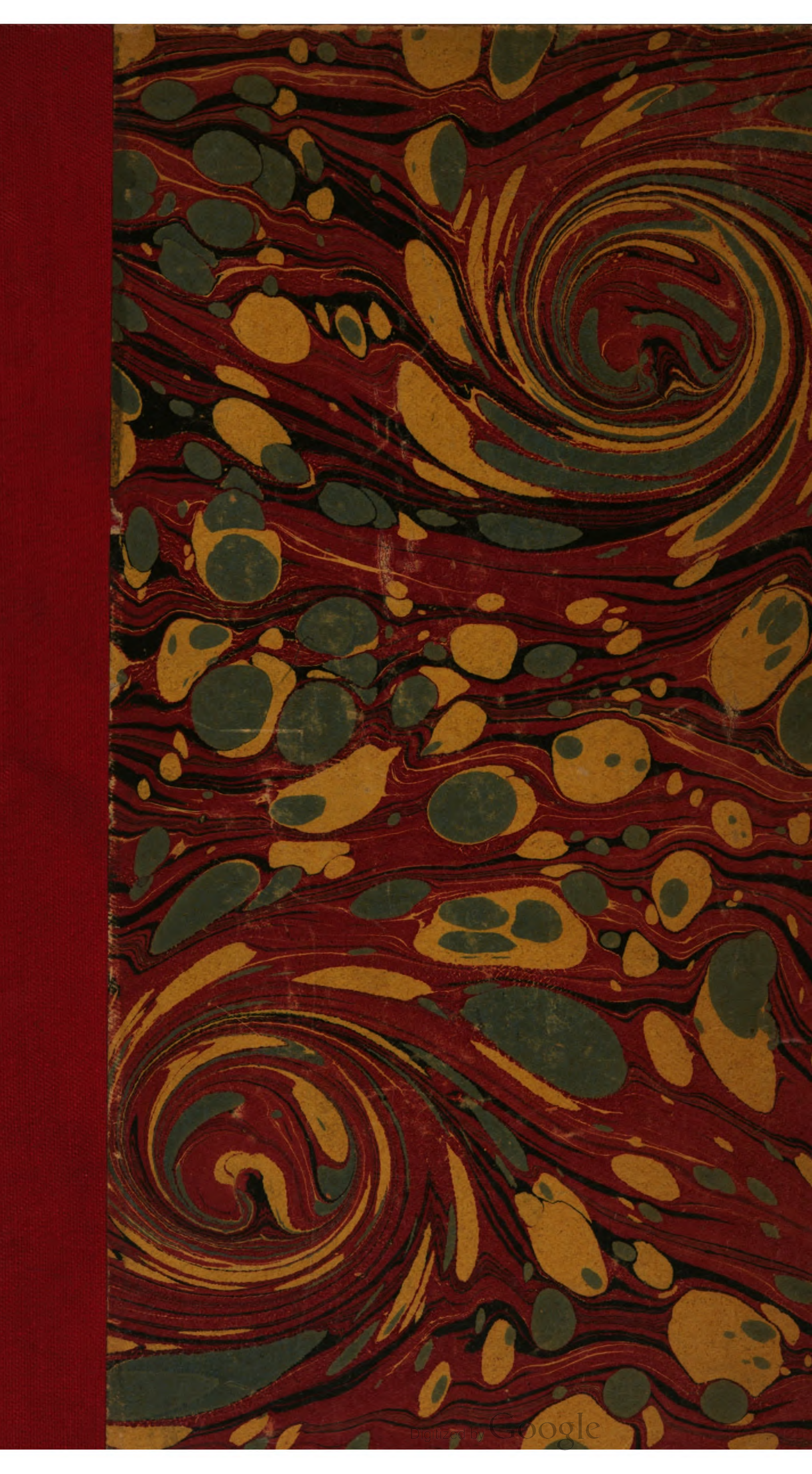





UNIVERSITY OF MINNESOTA
OMNIBUS ARTIBUS
OMNIUM VINCULUM



OEFFENTLICHE VORTRÄGE

gehalten in der Schweiz.

Je 12 Vorträge oder Hefte bilden einen Band.

Subscriptionspreis für den Band: Mark 8. Fr. 10.

Elegant gebunden: Mark 10. Fr. 12. —

Alle Hefte sind auch einzeln zu haben.

I. Band.

Heft I. **Prof. Dr. E. Desor, Die Sahara.**
Heft II. **Prof. Dr. G. Kinkel, Die Malerei der Gegenwart.**
Heft III. **Prof. Dr. A. Müller, Die ältesten Spuren des Menschen.**
Heft IV. **Prof. Dr. L. Hirzel, Göthe's italienische Reise.**
Heft V. **Prof. Dr. H. Dor, Das Stereoscop und das stereosc. Sehen.**
Heft VI. **Prof. Dr. H. Behn-Eschenburg, Charles Dickens.**
Heft VII. **Prof. Albert Heim, Aus der Geschichte der Schöpfung.**
Heft VIII. **W. Wackernagel, Ueber den Ursprung und die Entwickelung der Sprache.**
Heft IX. **Fr. Kinkelin, Ueber Ernährung.**
Heft X. **Prof. Dr. S. Schwendener, Aus der Geschichte der Culturpflanzen.**
Heft XI. **Prof. Dr. Jul. Oppert, Grundzüge der assyrischen Kunst.**
Heft XII. **Dr. H. Motz, Lessings Bedeutung für das deutsche Drama.**

II. Band.

Heft I. **Prof. Dr. J. Rud. Rahn, Das Erbe der Antike.**
Heft II. **Prof. Dr. Tobler, Die fremden Wörter in der deutschen Sprache.**
Heft III. **Prof. Salomon Vögelin, Ueber das Verhältniss der Christen zur bildenden Kunst.**
Heft IV. **Prof. Dr. G. Schönberg, Die Frauenfrage.**
Heft V. **Dr. H. Gelzer, Eine Wanderung nach Troja.**
Heft VI. **Dr. Ad. Hirsch, Die Sternschnuppen.**
Heft VII. **Dr. H. Steiner, Ueber hebräische Poesie.**
Heft VIII. **G. Meyer von Knonau, Sage von der Befreiung der Waldstätte.**
Heft IX. **Prof. Dr. A. Müller, Das Wachsen der Steine.**
Heft X. **Prof. Dr. G. Kinkel, Peter Paul Rubens.**
Heft XI. **Prof. Dr. W. Munzinger, Erbrechtliche Studien.**
Heft XII. **Prof. Dr. Huguenin, Ueber Sinnestäuschungen.**



Dem Toile rouge

Oeffentliche Vorträge, V. Band 7. Heft.

Das Geistliche Schauspiel des Mittelalters.

Vortrag

von

Dr. Karl Meyer,

Professor an der Universität in Basel.

BASEL.

Schweighauserische Verlagsbuchhandlung.

(Hugo Richter.)

1879.

Wir bitten die andern Seiten des Umschlages gefl. beachten zu wollen.

Schweighauserische Buchdruckerei.

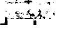
Wohl selten wird Jemand, wenn von mittelalterlicher Poesie die Rede ist, in erster Linie gerade an dramatische denken. Vielmehr tritt dieselbe in der Regel neben den beiden andern Hauptzweigen der Poesie, der epischen und der lyrischen, so ziemlich in jeder Beziehung in den Hintergrund. Classisch ist sie nicht geworden, während wir einer beschränkten Zahl der epischen und lyrischen Dichter des Mittelalters dieses Prädicat kaum werden versagen können. Trotzdem hat aber das Drama schon im Mittelalter existirt, und es hat sogar eine Bedeutung gehabt, welche der der wahrhaft classischen Bühnenstücke eines Shakespeare, eines Molière, eines Göthe oder Schiller nichts nachgibt. Nun dürfen wir allerdings hier die sprachliche Vollendung, den geläuterten Geschmack und vollends den geistigen Gehalt moderner Dramen nicht suchen. Es gilt vielmehr hier wie auf so manchem andern Gebiete der Kunst der Satz, dass das Schöne und das Vollendete gerade da anfängt, wo das speciell Mittelalterliche aufhört, und es sind auch in Folge dessen die betreffenden Dramen mehr für sprachliche oder culturgeschichtliche Studien von Seite eigentlicher Fachmänner als für Berücksichtigung in den weiteren Kreisen der sogenannten Gebildeten geeignet. Immerhin aber sind sie eine Erscheinung auf dem Gebiete der Culturgeschichte, und als solche verdienen sie eine gewisse Beachtung.

An und für sich zerfällt das mittelalterliche Schauspiel in zwei Hauptgattungen, welche im Ganzen der im Alterthum und in der Neuzeit üblichen Unterscheidung von

Tragödie und Komödie entsprechen. Letzterer, der Komödie, entspricht das sogenannte Fastnachtsspiel, der Tragödie hingegen das Mysterium oder geistliche Spiel. Der Name „Mysterium“ ist zuerst bei den Franzosen aufgekommen, wird aber jetzt auch sonst zur Bezeichnung solcher Dichtungen gebraucht; der in Deutschland im Mittelalter übliche Ausdruck lautete einfach „Spiel“. Doch unterscheidet man auch noch zwischen Mysterien im engeren Sinne des Wortes und sogenannten Mirakeln. Jene behandeln Gegenstände der heiligen Geschichte, diese hingegen die Legenden einzelner Heiliger. Die Mysterien sind daher durch das ganze romanisch-germanische Abendland so ziemlich gleichmässig verbreitet und haben überall denselben Ursprung und bis zu einem gewissen Grade auch dieselbe Entwickelung gehabt; die Mirakel hingegen haben überwiegend locale Bedeutung, insofern sie die Schutzheiligen einzelner Länder, Städte oder auch nur einzelner Kirchen oder Corporationen feiern helfen. Die grössere Bedeutung fällt somit unstreitig dem Mysterium zu, und wir werden uns daher, da der umfassende Stoff ohnehin zur Einschränkung nöthigt, hier ausschliesslich mit diesem zu beschäftigen haben. —

Ueber den Ursprung dieser geistlichen Spiele wurde in früheren Jahrzehnten allerlei gefabelt. Ein älterer französischer Gelehrter glaubte z. B., eine ununterbrochene Brücke verbinde dieselben mit denjenigen dramatischen Aufführungen, welche die Römer seiner Zeit in Gallien veranstaltet hätten. Umgekehrt wollte man in Deutschland an denselben möglichst viele nationale, germanische Elemente entdecken und das speciell Mittelalterliche und Kirchliche dafür auf ein Minimum reduciren. Die Thorheit solcher Ansichten leuchtet jedem auch nur einigermassen Unbefangenen sofort ein; da das geistliche Spiel sich überall, in





Frankreich, Deutschland, England, Italien und Spanien ungefähr in der nämlichen Weise ausgebildet hat, so kann auch seine Grundlage nur eine in allen diesen Ländern gleichmässig vorhandene gewesen sein. Diese überall gleichmässig vorhandene Grundlage ist aber keine andere als die abendländische Kirche und ihre Liturgie. Die römische Kirche, wenigstens die des Mittelalters, begünstigte die Predigt nicht in der ausschliesslichen Weise, wie es bei uns üblich ist; sie suchte vielmehr die Hauptmomente der heiligen Geschichte, also die Geburt, den Tod und die Auferstehung Christi, ihren Gläubigen auch in sinnlicherer Weise vor die Augen zu führen. Das mit Gesang verbundene Recitiren der betreffenden Begebenheiten aus den Evangelien durch verschiedene Stimmen, das Wechseln zwischen den Solorecitativen der Einzelnen und den Chorgesängen der Hirten, der Juden, Kriegsknechte u. s. w. führte von selbst zu förmlichen Responsorien. Zu diesen aber kam an hohen Kirchenfesten noch eine geradezu pantomimische Darstellung des Stoffes mit tableauartiger Gruppirung der Darsteller. Das Ganze bildete, wie man sieht, einen integrirenden Theil des Gottesdienstes und wurde folglich in lateinischer Sprache nach dem Texte der Vulgata vorgetragen. Die ältesten hierher gehörigen Stücke stammen einerseits aus Limoges, Orléans, Rouen, andrerseits aus Freising in Baiern. Sie mögen etwa dem elften oder zwölften Jahrhundert angehören.

Am Karfreitag wurde z. B., namentlich in Klöstern. ein Crucifix in ein Grab versenkt. In der Frühe des Ostersonntags gingen dann zwei oder drei Priester in lang herabwallender frauenähnlicher Tracht unter Wechselgesängen zu dem betreffenden Grabe, um den daselbst ruhenden Leichnam zu suchen. Für Deutschland und Frankreich ist

diese Sitte ausdrücklich bezeugt; man erkennt in derselben leicht die Darstellung des Ganges der Frauen zum Grabe des Auferstandenen.

Nun passten aber nicht alle Theile der heiligen Geschichte gleich gut für solche schon mehr oder weniger dramatische Darstellungen. Den dankbarsten Stoff bot ohne Zweifel dasjenige, was die Evangelien von der Geburt, dem Leiden und Sterben, sowie von der Auferstehung Christi erzählen; was sich hingegen an seine Himmelfahrt und an den Pfingsttag knüpft, hat sich niemals zu solcher Bedeutung entwickeln können. Wohl aber ist, wenigstens später, an die Stelle der dramatischen Pfingstfeier die eines im Kalender sehr nahe bei Pfingsten stehenden Festtages, die des Fronleichnamsfestes, getreten, und diese letztere hat namentlich in England im späteren Mittelalter im Drama eine höchst bedeutende Rolle gespielt.

Das Weihnachtsspiel nun, welches wir aus Rücksicht auf die chronologische Ordnung des Kirchenjahres an die Spitze der Darstellung stellen, hatte drei Bestandtheile, welche anfänglich für sich an drei besonderen Tagen dargestellt wurden. Auf den fünfundzwanzigsten December fiel die Verehrung der Hirten, auf den achtundzwanzigsten der Mord der unschuldigen Kinder von Bethlehem und auf den sechsten Januar die Anbetung der Magier. Später machte sich dann hier wie anderwärts immer mehr das Bestreben geltend, die anfänglich gesonderten Bestandtheile zu vereinigen, und diese Tendenz führte dann in Verbindung mit andern, bald näher zu erörternden Umständen schliesslich zur Emancipation des Drama's vom eigentlichen Gottesdienste.

In ähnlicher Weise finden wir nun die Ereignisse der Passion und der Auferstehung bald getrennt, bald auch

mit einander verbunden. Auch hier ist natürlich die Trennung das ursprünglichere und ältere, die Verbindung das spätere. Jene war schon durch das kirchliche Ritual geboten, insofern ja die ältesten Aufführungen zum Theil auf den Karfreitag und zum Theil auf den Ostersonntag fallen mussten.

Die Erzählung von Jesu Himmelfahrt bot, wie bereits erwähnt wurde, wenig dramatisches Interesse; man behalf sich etwa mit allerlei Gesprächen zwischen Christus und den Aposteln, auch wohl damit, dass man die Letztern nachträglich von der Maria oder von einander Abschied nehmen liess. Und neben der Himmelfahrt Christi kam gelegentlich wohl auch geradezu die der Maria zur Aufführung.

Der Schauplatz solcher Aufführungen war nun anfänglich überall die Kirche. Die Stoffe selbst aber schienen schon ziemlich frühe scenische Wirkung zu erfordern. In der Kirche wurde also eine Art von Gerüst aufgeschlagen; auf diesem befanden sich dann am heiligen Abend Stall und Krippe, am grünen Donnerstag das Haus des Lazarus in Bethanien, am Karfreitag das Haus des Pilatus oder des Hohenpriesters, die drei Kreuze, die Martersäule, das heilige Grab, der Eingang zur Hölle, das Paradies u. s. w.; das Chor der Kirche stellte etwa die Stadt Jerusalem dar. Diejenigen Gegenstände, welche wie z. B. die genannten Häuser grösseren scenischen Apparat erfordert hätten, waren natürlich mehr angedeutet als wirklich dargestellt. Die Handlung selber bewegte sich ganz nach Bedürfniss von einem dieser Gegenstände zum andern durch die Kirchenräume hin.

Die Sprache dieser Stücke war nun ursprünglich die lateinische. Da indessen der Stoff selbst ein allgemein bekannter war, und da zu dem Recitiren der Texte ohnehin das mimische Element hinzukam, so war die Handlung selbst

auch den Laien wohl verständlich. Die aus dem eigentlichen Mittelalter stammenden Stücke sind uns gewöhnlich ohne Angabe der Namen ihrer Verfasser überliefert. Es ist das auch ganz begreiflich, weil die Stücke anfänglich nichts als den Text der Vulgata nebst den in denselben verflochtenen liturgischen Gesängen, dem „Gloria in excelsis“, dem „Benedictus“ u. s. w. enthielten; mit der Zeit wurden nun allerdings die Stoffe immer freier behandelt, mit symbolischen oder legendenhaften Zusätzen, mitunter auch mit komischen Zwischenscenen versehen; allein die einmal herkömmliche Sitte der Verfasser, sich nicht zu nennen, blieb dennoch die herrschende. Letztere waren übrigens in der älteren Zeit ausschliesslich Geistliche, und die Laien haben sich erst viel später dieser Stoffe bemächtigt. Erst im sechszehnten Jahrhundert, als gelehrte Elemente innerhalb des geistlichen Schauspiels immer mehr überhand nahmen, und als sich dasselbe, wenigstens in protestantischen Ländern und in grösseren Städten vom Gottesdienste völlig emancipirt hatte, begannen die Dichter, ihre Stücke mit Angabe ihrer Namen drucken zu lassen.

Bis in's zwölfte Jahrhundert bleibt nun das geistliche Spiel wesentlich ein Theil der Liturgie, im dreizehnten tritt nach und nach die Trennung von derselben ein, und im vierzehnten und fünfzehnten ist dieselbe durchgedrungen. Die Dichter emancipiren sich jetzt immer mehr von der traditionellen Behandlung des Stoffes, und ihre eigene Phantasie gewinnt einen immer weiteren Spielraum. Die lateinische Sprache macht den einzelnen Landessprachen Platz, und an die Stelle der lateinischen Stücke treten nun französische, italienische, deutsche, englische und spanische. Endlich dringt das Komische und Burleske immer unaufhaltsamer in dieselben ein. Dieses Element, eingeführt in

Stoffe, welche demselben von Hause aus wenig günstig waren, verdient besondere Beachtung.

Im Ganzen ist es natürlich volksthümlich, und seine Anfänge mögen unter den Laien oder unter mehr oder weniger weltlich gesinnten Priestern, jedenfalls nicht in der Liturgie zu suchen sein. Einzelnen Figuren der heiligen Geschichte geht es im Ganzen aus dem Wege, so namentlich der des Heilandes, der Maria und den übrigen Frauen, in den meisten Fällen auch den Aposteln. Um so nachdrücklicher wirft es sich dafür auf andere, namentlich geringere Personen, also auf die Hirten auf dem Felde, auf die Kriegsknechte am Grabe u. dgl. Und selbst Joseph, den Pflegevater Jesu, macht es mit Vorliebe zur Zielscheibe seines Muthwillens und Spottes. Es sind, wie jedermann sieht, vorzugsweise diejenigen Figuren, welche die biblische Tradition nicht so in individuellen Zügen, sondern mehr nur in typischen Umrissen uns hinterlassen hat. Man fühlte sich diesen verwandter und näher als den vorzugsweise heiligen Personen und war daher auch geneigter, in der Dichtung die in ihrer Charakteristik vermissten individuelleren Züge auf diese oder jene Weise anzubringen. In einem Weihnachtsspiele aus Schlesien unterhalten sich z. B. zwei Hirten auf dem Felde folgendermassen:

Erster Hirt. Bruder Steffa, hôrste nich, woas der Engel soate?
Steffa. Was soat a denn?
Voriger. A soate, es wâr a Kind geboarn.
Steffa. Hm! Kind erfroarn.
Voriger. Hm! du âler Aesel! Kind geboarn.
Hm! der Engel soate —
Steffa. Woas? du hest a Strump verloarn. —

Anderswo renommiren die Hirten auf ziemlich lächerliche Weise mit den Siegen, welche sie angeblich über die

Wölfe errungen haben, oder sie sprechen in nicht weniger komischer Weise ihre Angst vor den nächtlichen Raubthieren aus. In einem englischen Stücke erlaben sie sich vor dem Einschlafen noch am Bierkrug und singen dazu; während sie dann wirklich schlafen, wird ihnen von einem Landstreicher ein Schaf gestohlen.

In einem Stücke aus Obersteiermark fragt ein Bote, welcher von Herodes ausgesandt ist, einen alten Hirten, dem er auf der Strasse begegnet:

Du Alter, wo muss ich hingehn,
Wo ligt die Stat Jerusalem?

Der Alte. Halt auch nit weit von Bethlehem.
Bote. Wo ligt aber Bethlehem?
Der Alte. Halt auch nit weit von Jerusalem.
Bote. Wo ligt Bethlehem?
Der Alte. Wie hast gsagt? Ich hab dich nit verstanden.
Bote. Wo sind diese Stät albeid?
Der Alte. Halt auch die ein von der andern nit weit. —

Im Uebrigen benutzt nun das Weihnachtsspiel auch die in den Evangelien nur skizzenhaft berührte Persönlichkeit des Joseph in seiner Weise. Joseph erscheint als alter, etwas scheuer und linkischer Junggeselle mit mehr oder weniger weinseligem Anfluge; zur Flucht nach Egypten genöthigt, tröstet er sich damit, dass er dort gutes Bier finden werde. Am muthwilligsten geht ein hessisches Weihnachtsspiel aus dem vierzehnten Jahrhundert mit ihm um. In einer Scene, welche vor der Wiege des Christuskindes spielt, ruft Joseph eine Magd herbei:

Hilde, Hilde, Hildegart!

Hildegart. Was willst du, alter Ziegenbart?
Joseph. Du sollst das Kindlein warten,
Sonst zieh' ich dir die Schwarten.

Hildegart. Ach, du alter Graubart,
Die Schläge sind dir aufgespart;
Du hast mich wollen raufen,
Das wirst du theuer erkaufen u. s. w.

Schliesslich gibt Hildegart in Gemeinschaft mit der andern Magd dem Alten Ohrfeigen, bis dieser zu Kreuze kriecht. Dann malen die Stücke auch mit sichtlichem Behagen die Verlegenheit aus, in welche die heilige Familie aus Mangel an Herberge bei ihrem Einzuge in Bethlehem geräth.

Auch in den Passionsspielen fehlt es nicht an burlesken Zwischenscenen, zu welchen die übrigens auch in den Evangelien berichteten Rohheiten der Juden und der Kriegsknechte den Anlass gaben. Während man aber z. B. in Italien darauf hielt, dass sogar die Geisselung „devotamente“ vollzogen wurde, fehlt es in den deutschen Stücken keineswegs an rohen Spässen und Handlungen. Sie wirken hier um so widerwärtiger, als die Leidensgeschichte dergleichen an sich schon weit weniger verträgt als die Weihnachtsgeschichte, welche schon von Hause aus mit idyllischen oder genrehaften Zügen versehen ist. Was soll man z. B. dazu sagen, wenn Malchus, welchem Christus eben erst das ihm von Petrus abgehauene Ohr wieder angeheilt hat, sich dazu hergibt, jenem beim Verhör vor dem Hohenpriester einen Stuhl anzubieten, diesen aber, sowie Christus sich setzen will, hinter ihm wegzieht, so dass jener zu Boden fällt? In solchen Fällen ist der Contrast zwischen dem Stoff und seiner Behandlung ein derartiger, dass die Komik nur noch verletzend, nicht aber erheiternd wirken kann.

Eher wird man sich in den Osterspielen wieder ergötzliche Einschiebsel gefallen lassen, zumal das Osterfest von sich aus von jeher einen heitern, wenn auch festlichen Anstrich gehabt hat. Hieher gehört z. B. der Krämer, bei

welchem die Frauen auf dem Wege zum Grabe ihre Salben kaufen; die Stücke machen aus demselben gelegentlich einen pfiffigen Marktjuden. Dann treten die beiden Apostel Petrus und Johannes einen in's Komische gezogenen Wettlauf nach dem heiligen Grabe an, bei welchem sie sich ungefähr wie die Jungen auf dem Turnplatze herausfordern und necken. Der Auferstandene wird für den Gärtner gehalten, was natürlich zu Missverständnissen führt und in sofern ebenfalls komisch wirkt. Vor allem aber dienen hier die Teufel dazu, das humoristische Element würdig zu vertreten. Lucifer ist in voller Angst, der Auferstandene möchte ihm seine Hölle total räumen. Seine Trabanten wissen ihn jedoch zu beschwichtigen; sie bringen ihm zum Ersatz einen Bäcker, der falsches Gewicht, einen Bierwirth, der falsches Maass gebraucht hat; dann kommt ein Schuster, der die Leute mit schlechtem Leder bediente, ein Schneider, welcher seiner Kundsame schlechte Stoffe zu Kleidern verarbeitete, zuletzt endlich ein gottloser Pfaffe. Auch der Gang der Jünger nach Emmaus wird spasshaft behandelt. So lange Christus da sitzt, führen sich die beiden Jünger freilich anständig auf; sowie aber jener weg ist, halten sie eine rohe Kneipscene ab, und schliesslich prügeln sie den Wirth, statt ihn zu bezahlen.

Auch die bildende Kunst des Mittelalters liebte es bekanntlich, selbst an den heiligsten Orten, an Kanzeln, Chorstühlen u. s. w. neben den Bildern der Apostel, Heiligen und Märtyrer derbe Fratzen, Thiere, ja sogar ganz obscöne Darstellungen anzubringen, und der geistliche Stand wurde bekanntlich auf diesem Gebiete der Kunst am allerwenigsten geschont. Diese Vermischung des Ernsten und Heiligen mit dem Komischen ist ein speciell mittelalterlicher Zug, der in Folge dessen während des Mittelalters

auf den verschiedensten Gebieten der Kunst durchbricht, und der, gerade weil er mittelalterlich ist, auch in unserem Jahrhundert von den litterarischen Parteigängern des Mittelalters, den sogenannten Romantikern, hie und da wieder zu Ehren gebracht worden ist.

Im Drama konnte sich nun freilich dieses komische Element nicht überall im gleichen Grade geltend machen. Die Italiener z. B. hat ein gewisser angeborner Schönheitssinn beinahe ganz davon ferne gehalten, und es liegt schwerlich absichtlicher Scherz darin, wenn sich z. B. in Siena bei einer Darstellung des bethlehemitischen Kindermords die Mütter zu guter Letzt bei den Haaren nehmen müssen; auch in Frankreich tritt dergleichen wenigstens nur sporadisch auf. Desto grösser ist dafür seine Bedeutung bei den Völkern germanischen Stammes, in einzelnen Gegenden Deutschlands und namentlich in England. Speciell in letzterem Lande bildet das geistliche Spiel geradezu die unmittelbare Vorlage Shakespeare's, in dessen Tragödien bekanntlich ebenfalls die strengeren Königs- und Heldenscenen durch lustige Zwischenspiele unterbrochen werden, in welchen Bediente, Soldàten, kurz allerlei Leute aus den unteren Ständen in ihrer Weise agiren. Was Deutschland betrifft, so zeichnen sich die spasshaften Partien derjenigen Spiele, welche aus den bairischen und österreichischen Alpenthälern stammen, sehr vortheilhaft durch einen gemüthlich naiven, ja sogar herzlichen Ton aus. Da wird z. B. ein Hirt, welcher gerade den Stall betreten will, um das Christuskind anzubeten, wegen seiner geringen Kleider plötzlich scrupulös; er wendet sich daher an den ihn begleitenden Engel:

Du, mein Engel, geh voran,
Sei so guat und führ mi an!

Wann i tat zu ungschickt reden,
Tua mi halt auf d'Zecha treten.

Engel. Da geh 'nein, hier ist das Thor.

Hirt. Halt a weni, i schneuz mi vor. —

(Zum Kind) Grüass di Got, schöns Kindelein!
Wia bist du so zart und fein.
Und wia lappisch bist du, Muader,
Legst dös Kind auf's Vich sein Fuader!
Vader, du sollst gscheider sein,
Schauen um a Wiagelein. —

Weniger harmlos klingen freilich Stücke aus andern Gegenden Deutschlands; man findet da häufig ausgelassenen Muthwillen und freche Darstellung des Heiligen, wirklich rohe Teufelsscenen mit obscönen Witzen u. a. m.

Selbstverständlich konnte bei dieser Entwicklung des geistlichen Spiels die Kirche nicht länger das Aufführungslocal bleiben. Fratzenhafte Bilder an den Chorstühlen, selbst Satiren auf den eigenen Stand konnte sich die Priesterschaft innerhalb derselben allenfalls gefallen lassen, zumal da ja der Satire auch wohl tiefere moralische Absicht zu Grunde liegen konnte; aber das Heilige selbst durfte sie nicht in dieser Weise dem Gelächter der Leute preisgeben. Und wo etwa der einzelne Geistliche nachsichtig war, da sorgten die Bischöfe durch ihre Erlasse dafür, dass die Spieler aus der Kirche mussten. Andererseits scheint auch die Emancipation des Drama's vom Gottesdienste, seine Entwickelung zum wenn auch unvollkommenen, doch selbstständigen Kunstwerke, und es scheinen auch die immer höher steigenden Ansprüche an scenische Wirkung in diesem Sinne ihren Einfluss geübt zu haben. So begegnen wir denn der Verlegung der Aufführungen aus den Kirchenräumen auch da, wo man sich wie z. B. in Italien vom

komischen Elemente durchweg frei gehalten hatte. In Padua wurde z. B. im Jahre 1244 ein Passions- und Osterspiel im Prà della Valle, in Mailand ein Dreikönigsspiel von den dortigen Dominicanern ebenfalls im Freien aufgeführt. Bei dieser letztern Aufführung erschienen freilich die drei Könige zu Pferd, Pferde aber passten unstreitig besser auf einen freien Platz als in die Kirche.

Im Einzelnen fehlte es natürlich nicht an mancherlei Uebergangsstufen von den älteren Formen zu den spätern; die ersteren konnten sich zum Theil noch in Zeiten erhalten, in welchen sonst die letzteren anderswo bereits durchgedrungen waren. Hatten die Geistlichen anfänglich Composition und Aufführung der Mysterien in den Händen gehabt, so dichteten sie später für die Laien, und noch später überliessen sie beides, Composition und Spiel, den Laien, namentlich wenn ihnen etwa von ihren kirchlichen Obern die Betheiligung untersagt worden war. Doch sehen wir z. B. noch im Jahre 1322 die Dominicaner von Eisenach als Mitwirker bei einer allerdings im Freien abgehaltenen Aufführung. Und in Sicilien wird noch jetzt in kleinern Ortschaften im Freien gespielt, in grösseren aber, wo die Kirchen ebenfalls grösser sind, dienen diese noch als Aufführungslocal. Ferner wird in Sicilien im Passionsspiel die Rolle des Heilandes im Gegensatze zu den übrigen durch einen Priester gegeben; nur während der Geisselungsscenen tritt dieser seine Rolle an einen Laien ab, weil es sich nach der Ansicht der Sicilianer nicht ziemt, dass ein Geistlicher in Gegenwart anderer Leute geschlagen wird.

In der Regel aber spielte man nun, etwa vom dreizehnten Jahrhundert an, im Freien, auf irgend einem grösseren Platze der betreffenden Ortschaft, gewöhnlich auf einem etwas erhöhten Gerüste. Dem Weihnachtsspiele konnte

natürlich diese Veränderung nicht gerade zu Gute kommen, weil die Witterung in der Weihnachtszeit Aufführungen und überhaupt längeres Verweilen im Freien nur selten begünstigt. Die Folge davon war, dass sich die Dichter von diesem Stoffe im Ganzen abwandten. Eher hielten sich die Passions- und Osterspiele, welche doch wenigstens in den Anfang des Frühlings fielen; dann brachte man aber auch Gegenstände zur Aufführung, welche überhaupt weniger von bestimmten Kalendertagen abhingen. Man dramatisirte z. B. biblische Gleichnisse, man dichtete auch rein allegorische Stücke, sogenannte Moralitäten, in welchen die verschiedensten Abstractionen, die Tugend, das Laster, der Tod u. a. m. handelnd auftraten. Im Jahre 1322 wurde in Eisenach das Gleichniss von den klugen und den thörichten Jungfrauen in Gegenwart des Landgrafen Friedrich mit der gebissenen Wange von Thüringen vierzehn Tage nach Ostern im Thiergarten durch die Mönche des dortigen Predigerklosters und ihre Schüler aufgeführt. Der Ausgang des Stückes machte, wie eine Chronik berichtet, auf den Fürsten einen so tiefen Eindruck, dass er von da an bis an sein Lebensende kränkelte.

Der scenische Apparat war, wenn man ihn mit den gewählten Mitteln moderner Bühnen vergleicht, natürlich ein höchst primitiver, an und für sich aber und im Vergleiche mit den ersten Anfängen des geistlichen Spiels bezeichnet er doch einen gewissen Fortschritt. Charakteristisch ist zunächst die dreifache Eintheilung der Bühne in Himmel, Erde und Hölle; sie tritt uns am durchgebildetsten in Frankreich entgegen, wie sich denn die Franzosen überhaupt stets durch die gewähltesten Bühnenmittel ausgezeichnet haben. Anderswo war die Hölle nur durch einen Rachen in der Bühnenwand dargestellt, dessen Kie-

fern beweglich waren und so das Höllenpersonal nach Bedürfniss ein- und auslassen konnten. Oder es befand sich auf der Bühne ein Fass, welches die Hölle vorstellte, und aus welchem Meister Satan aus- und einging. Häuser wie z. B. das des Hohenpriesters und des Pilatus im Passionsspiel oder wie das des Lazarus in Bethanien waren wohl durchsichtig, d. h. sie bestanden bloss aus einigen senkrecht stehenden Balken mit horizontal darüber liegendem Dach. Der Garten Gethsemane wurde etwa durch wirkliche Bäume dargestellt. Im Allgemeinen war die körperliche Darstellung der für nothwendig gehaltenen Gegenstände die allein übliche, und von Decorationsmalerei war keine Rede. Man denke an die Malerei des Mittelalters, welche sich ebenfalls an die Darstellung des Menschlichen hielt, die Umgebungen des menschlichen Lebens aber mehr andeutungsweise als in malerischem Sinne wirkungsreich behandelte. Der Wechsel des Schauplatzes wurde demgemäss nicht durch Wechsel der Decoration, sondern durch blosses Vorrücken der Spieler auf einen andern Theil der Bühne dargestellt. In Folge dessen rückte dann die Zuschauermenge ebenfalls nach, wobei sich natürlich allerlei Geräusch und Unruhe einstellte; daher die Aufforderungen zum Stillesitzen, Stillestehen und zum Schweigen überhaupt, mit welchen die Texte, namentlich am Anfange der Stücke oder ihrer Unterabtheilungen, so reichlich versehen sind. Es fehlte durchaus an optischer Wirkung; Spieler, deren Rolle zu Ende war, Gegenstände, welche nicht mehr gebraucht wurden, blieben einfach auf der Bühne. Es kam z. B. vor, dass die Eselinn, auf welcher Christus seinen Einzug in Jerusalem gehalten hatte, noch da war, während Christus selbst ein paar Schritte weiter bereits vor dem Hohenpriester sein Verhör bestand.

Mit den Einrichtungen der Bühne geht nun auch dasjenige, was man Costüm nennt, Hand in Hand. Es war selbstverständlich nicht ein realistisches, wie man es jetzt wohl in Darstellungen aus der biblischen Geschichte anzubringen versucht, sondern es war zum Theil ein ideales, welches mit den kirchlichen Sculpturen jener Zeit in engem Zusammenhange steht, zum Theil aber auch ein aus der Gegenwart und dem Alltagsleben gegriffenes, wobei dann natürlich die biblischen Figuren grossentheils im Gewande des Mittelalters erscheinen. Die Hohenpriester trugen also bischöfliche Kleidung mit Chorrock, Mitra und Rauchfass, die Engel erschienen in weissen Chorhemden mit darauf genähten Flügeln, also Chorknaben nicht unähnlich, die Teufel endlich waren haarig und struppig. Heilige Personen, wie Christus, Maria, die Apostel, trugen auf dem Haupte die unvermeidliche Glorie, fürstliche Kronen. Speciell in England wurden letztere in orientalischem Sultanscostüm, mit Pumphosen und Krummsäbel dargestellt; in dieser Weise treten uns z. B. in einem englischen Fronleichnamsspiele hinter einander Pharao, Kaiser Augustus und Herodes der Grosse entgegen, und alle drei spielen die Rolle des komischen Wütherichs. Pharao's drittes Wort heisst „zum Teufel", und Augustus bedroht das Publicum höchst eigenhändig mit dem Krummsäbel, wenn es nicht stockstill sitze. Bei einer Aufführung, welche 1583 in Luzern auf dem Fischmarkte abgehalten wurde, trug Maria einen blau und weissen Mantel; bei der Auferstehung der Todten erschienen diese in einer Art Tricot von fahler Farbe; unter dem Arme trugen sie Bademäntel, und in der Hand hielt, damit Niemand an seiner Qualität zweifle, jeder ein Todtenbein. Berühmt waren auch die scenischen Darstellungen, welche in Paris bei verschiedenen Anlässen, namentlich zur Zeit

König Karls des Weisen, figurirten. Da sah man Gott Vater in himmelblauem Mantel und mit einem schönen, ehrwürdigen Bart, die Engel und die Seligen weiss gekleidet, das Lamm mit der Weltkugel und sogar die weisse Taube im Himmel; unten aber im höllischen Abgrunde wimmelte es von echt mittelalterlichen Teufeln mit Klauen, Schwänzen und Pferdefüssen, und in ihrer Mitte befand sich ein Drache mit blitzenden Zähnen und Stahlaugen. Selbst Christus musste sich zuweilen Züge des äussersten Naturalismus gefallen lassen; in einem italienischen Stücke des fünfzehnten Jahrhunderts trat er in der Passion mit Striemen bedeckt, Blut schwitzend und sogar mit einer grossen Seitenwunde auf.

Neben der Tracht ist nun auch noch die Namengebung der einzelnen Personen zuweilen in hohem Grade charakteristisch. Die Hauptpersonen hatten natürlich ihre überlieferten und hergebrachten Namen. Anders verhielt es sich hingegen mit den untergeordneten, bei welchen man durch keinerlei Tradition gebunden war und demgemäss nach Belieben möglichst bezeichnende Namen anbringen konnte. Da heisst z. B. ein Hirt mit Anspielung auf seinen harten und mühseligen Beruf „Seltenfroh"; wir dürfen dabei ja nicht vergessen, dass sich das Mittelalter und selbst das geistliche Spiel der letzten Jahrhunderte die heilige Nacht in Bethlehem ungefähr wie eine Decembernacht in unsern Gegenden dachte. Die Kriegsknechte heissen in einem französischen Stücke Pinceguerre, Baudin, Mossé, in deutschen etwa Unverzagt, Helmschrat, Schürenbrand, Hauschild u. s. w. Endlich befleissen sich die deutschen Stücke älterer und neuerer Zeit zuweilen auch darin einer Art von Charakteristik, dass bei den Personen geringeren Standes die jeweilige Mundart entweder entschiedener als bei den anderen oder auch ausschliesslich zur Geltung kommt. —

Im Allgemeinen hatte das geistliche Schauspiel gleich der griechischen Tragödie den grossen Vortheil, dass sein Stoff ein allgemein bekannter und zugleich ein allgemein anerkannter war. Man konnte es nicht um seines Hauptinhaltes willen perhorresciren, wie es etwa modernen Bühnenstücken trotz aller formellen Vollendung wegen ihres sonstigen Inhaltes und noch mehr wegen ihrer Tendenzen begegnet; man konnte höchstens einzelne spasshafte Auswüchse und Ausfälle tadeln, der Hauptinhalt aber blieb von diesem Tadel unberührt. Auch die Schwierigkeiten, welche ein reichhaltiges modernes Personenverzeichniss mit meist unbekannten Namen, ein wildfremder erfundener Stoff mit verwickelter und schwer zu überblickender Handlung bieten, fielen von selbst weg. Der Stoff war im Gegentheil Allen von Kindheit auf bekannt, die Handlung war eine gegebene, die Personen hatten lauter vertraute Namen, und wenn letztere etwa, wie es bei den Hirten oder bei den Wächtern am Grabe Christi vorkam, erfunden waren, so lag wenig daran, weil der Einzelne in solchen Fällen bedeutungslos war und nur wenig aus der Gesammtheit, welcher er angehörte, hervortrat. Es kam somit unter allen Umständen weit mehr auf das Wie als auf das Was der Ausführung an, und die Kunst hat bekanntlich oft genug Gründe gehabt, sich mit dieser Lage der Dinge zufrieden zu geben. Die Aufführung geistlicher Dramen musste also eine sehr populäre Sache sein. Die Kirche selber begünstigte, auch wenn ihre Diener vielleicht nicht mehr direct mitwirkten, das allgemeine Vergnügen, während sich heutzutage, abgesehen von einzelnen südlichen Ländern unseres Erdtheils, Kirche und Vergnügen im günstigsten Falle indifferent, häufig genug aber auch entschieden feindselig gegenüberstehen. So konnte denn jeder,

der Reiche und der Arme, der Geistliche wie der Weltliche, theilnehmen; und auch der Arbeitsame versäumte nur wenig Zeit, weil die Aufführungen doch nur hie und da und nicht ein ganzes halbes Jahr hindurch viermal wöchentlich stattfanden.

Indessen hatte die Sache, vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet, doch auch ihre erheblichen Mängel. Die heilige Geschichte hat um die bildende Kunst, namentlich um die Malerei, gewiss unsterbliche Verdienste, grössere als irgend ein Zweig der Profangeschichte. Mit der Dichtkunst hingegen verhält es sich nicht ganz ebenso. Zu wirklich dramatischer Gestaltung im strengsten Sinne eignete sich doch eigentlich nur die Leidensgeschichte, und auch diese hätte häufig anders müssen behandelt werden, als es die Dichter des Mittelalters in den meisten Fällen gethan haben, falls eine einigermassen kunstgerechte Tragödie aus ihr werden sollte. Allein das Mittelalter und auch noch das sechszehnte Jahrhundert verfuhren auf dem Gebiete des Drama's rein experimentirend, und man wähnte namentlich, alles was einem als Erzählung lieb und werth war, werde, sobald man ihm die Gesprächsform statt der erzählenden gebe, auch sofort zum Drama. Blosse Gespräche sind aber noch lange kein Drama; sonst wären die langweiligsten Verhandlungen des ersten besten gesetzgebenden Körpers oder Verwaltungsrathes ebenfalls ein solches; und jeder Publicist, welcher in Bezug auf Wünschbarkeit oder Nichtwünschbarkeit einer monumentalen Brücke die Gründe pro und contra zwei Bürgern, die er als Bürger A und Bürger B unterscheidet, in den Mund legt, wäre schon ein Dramatiker. Das wirkliche Drama kommt vielmehr erst zu Stande, wenn es der Dichter versteht, den vorhandenen Stoff um einen gegebenen Mittelpunkt zu concentriren, die

einzelnen Figuren künstlerisch zu gruppiren und alles die poetische Einheit störende zu beseitigen. Von allem dem zeigt uns nun aber das geistliche Schauspiel das gerade Gegentheil. Anstatt z. B. mit der Grablegung Christi die Passion abzuschliessen, verschmolz man dieselbe womöglich mit der Auferstehungsgeschichte, und an letztere knüpfte man gerne auch noch den Gang der Jünger nach Emmaus an. Dann liebte man es je länger je mehr, die neutestamentlichen Begebenheiten mit alttestamentlichen zu begleiten, welche zu denselben in irgend welcher Beziehung standen. Weil z. B. die Menschwerdung Christi eine Folge des Sündenfalls der ersten Menschen war, so beginnt ein französisches Mysterium, „La nativité de N. S. Jésus Christ,“ mit der Schöpfung und dem adamischen Apfelbiss, und hernach müssen erst noch diejenigen Propheten des alten Bundes auftreten, welche, wie z. B. Amos, den Messias geweissagt hatten.

Eigentlich riesenhafte Mysterien treten uns im späteren Mittelalter in England entgegen. Die Zeit ihrer Aufführung war das Fronleichnamsfest, an welchem die römisch-katholische Kirche bekanntlich von jeher den grössten Pomp entfaltet hat und wo möglich noch jetzt entfaltet. Das Fronleichnamsfest, seit dem Jahre 1311 durch Papst Clemens V. zu allgemeiner Geltung erhoben, dient bekanntlich der Hauptsache nach dem Cultus der Hostie, welche nach katholischer Lehre der Leib des Herrn ist; das Wort Fronleichnam hat wörtlich diese Bedeutung. Nun hat aber dieses Fest im Gegensatze zu den übrigen hohen Festen der Christenheit keine historische Grundlage innerhalb der Schriften des neuen Testaments, und man musste sich folglich auf andere Weise zu helfen suchen. Man feierte also an diesem Tage und wohl auch an den unmittelbar nach-

folgenden die ganze Entwicklungsgeschichte des Christenthums in dramatischer Weise; die Aufführung der betreffenden Riesenstücke erforderte unter Umständen drei volle Tage. Statt einer einzigen Bühne hatte man in den Städten für jede Hauptpartie des Gesammtstücks einen sechsrädrigen Wagen, welcher herumgefahren werden konnte, und auf welchem auch die nothwendigen Decorationsstücke angebracht waren. Der ganze Apparat, das Textbuch, die Costüme, ja die Bühnen der einzelnen Wagen befanden sich in den Händen der Zünfte und zwar womöglich so, dass sich zwischen der betreffenden Zunft und dem, was sie zu liefern hatte, ein gewisser symbolischer Zusammenhang nicht verkennen lässt; den Goldschmieden fielen z. B. die drei Könige zu, den Zimmerleuten die Arche Noahs, den Schmieden die Kreuzigung. Die Regie wurde einem Bürger, welcher sich um dieselbe beworben hatte, für mehrere Jahre contractlich übertragen. Dieser hatte nun vor allen Dingen die erforderlichen Spieler aufzutreiben. Das Honorar für die Letzteren bestritt dann wieder die Zunft; es richtete sich nicht etwa nach der Bedeutung einer Rolle in qualitativer Beziehung und auch nicht nach der grösseren oder geringeren Kunstfertigkeit, welche dieselbe erforderte, sondern es hing lediglich von der Quantität einer Rolle, von Umfang und Verszahl, ab. So erhielt denn in dem Spiele der Schmiede zu Coventry Pilatus vier Schillinge, Herodes und Caiphas je drei Schillinge vier Pences, Annas zwei Schillinge und zwei Pences, Christus, der bekanntlich manche der an ihn gerichteten Fragen nicht beantwortet und daher weniger spricht als die eben genannten, bekam nur zwei Schillinge, genau dasselbe erhielten aber auch seine Henker, welche in solchen Stücken, ganz abgesehen von ihrer Handarbeit, auch in Lästerungen und Scheltworten ein namhaftes

zu leisten hatten. — Uebrigens finden sich auch ausserhalb Englands Spuren von scenischen Darstellungen zur Verherrlichung des Fronleichnamsfestes; Papst Pius II. hielt z. B. im Jahre 1462 in Viterbo eine solche, bei denen jedoch das blos pantomimische Element das Uebergewicht gehabt zu haben scheint.

Der poetische Werth dieser Stücke ist nun je nach den einzelnen Partien ein sehr verschiedener. Im Ganzen wird man wohl die komischen Scenen als die gelungensten bezeichnen dürfen, also Kain mit seinem rohen Yorkshirer Bauerntypus, Noahs böse Frau, ferner Pharao, Kaiser Augustus, Joseph, Herodes, ferner die Frauen von Bethlehem, welche die von Herodes ausgesandten Mörder zausen und kneifen, die würfelnden römischen Soldaten u. a. m. Andere Partien sind dann freilich in hohem Grade langwierig, wobei die Schuld zum Theil auf den undramatischen Inhalt, zum Theil aber auch auf die mangelhafte technische Fertigkeit der betreffenden Dichter fällt. Zu ähnlichen Resultaten wird man auch bei genauerer Prüfung der deutschen Spiele gelangen. Auch hier sind die spasshaften Partien als solche im Ganzen besser gerathen als die ernsthaften, wobei freilich nicht zu übersehen ist, dass jene dem Dichter auch mehr Gelegenheit zur Entfaltung seiner persönlichen poetischen Begabung boten als diese, bei welchen doch lange Zeit die biblische Tradition maassgebend blieb. Als das Schönste auf dem Gebiete des Ernsthaften und Tragischen werden allgemein die Marienklagen gepriesen, d. h. die Klagelieder, welche Maria beim Anblick der Schmerzen und des Todes ihres Sohnes erhebt. Die ernsthaften französischen Mysterien zeichnen sich vor den englischen und deutschen durch eine gewisse Gleichmässigkeit und durch ein gewisses Maasshalten in Sprache und Ausdruck aus;

sie sind rhetorischer als diese, aber auch weniger charakteristisch und ärmer an Handlung; sie theilen somit im Grossen und Ganzen sowohl die Vorzüge als die Schattenseiten der späteren classischen Tragödien der Franzosen.

Das geistliche Schauspiel hatte seine Wurzeln in der Kirche des Mittelalters. Aus ihr war es hervorgegangen, an ihr emporgewachsen; aber doch waren beide, Kirche und Schauspiel, schon vor dem Ende des Mittelalters auseinander gegangen und hatten ihre selbstständigen Wege verfolgt. Es lohnt sich daher wohl noch der Mühe, die weitere über die Grenze dieses Zeitraums hinausreichende Entwickelung des Drama's kurz in's Auge zu fassen. In England zunächst erlosch es keineswegs plötzlich mit dem Siege der Reformation über die alte Kirche; es zieht sich vielmehr noch das ganze sechszehnte Jahrhundert hindurch und stirbt erst am Anfange des siebenzehnten aus Altersschwäche. Und Shakespeare, welchen die einen als den Herold einer neuen Epoche der Kunst, die andern als den Höhepunkt und Abschluss der poetischen Kraft des Mittelalters feiern, vereinigt im Grunde beides, Mittelalter und Renaissance, in sich. Die Antike im Gewande der Renaissance hat allerdings befruchtend auf ihn gewirkt; aber ohne die vorausgegangene Entwickelung des mittelalterlichen Mysteriums wäre seine Stellung im Gebiete der dramatischen Kunst ebenfalls weder möglich noch denkbar. Natürlich konnte ihn aber das nicht hindern, gelegentlich im Sommernachtstraum das eigentlich mittelalterliche, nicht berufsmässige Schauspielerthum dem Gelächter seiner Zeitgenossen preiszugeben.

Anders ging es mit dem mittelalterlichen Schauspiel in Frankreich. Sein Höhepunkt fällt in das fünfzehnte Jahrhundert; es erlaubte sich jedoch häufig allzu deutliche satirische Anspielungen auf die Gegenwart und musste sich

in Folge dessen Verbote von Seite der Behörden gefallen lassen. Und auch das lascive Element fehlte hier gar nicht immer. Dazu kam noch, dass die aus Italien einströmende Renaissance so sehr Wurzel fasste, dass das volksthümliche Drama sogar in der Erinnerung des Volkes fast völlig erloschen ist.

In Deutschland wäre eine so plötzliche und allgemeine Unterdrückung des geistlichen Spiels weit schwieriger gewesen als in dem schon damals verhältnissmässig centralisirten Frankreich. Trotzdem wirkten auch hier die verschiedensten Umstände zusammen, um dasselbe allmälig absterben oder wenigstens in entlegene Schlupfwinkel zurückweichen zu lassen. Letzteres wurde namentlich das Loos der Passions- und Osterspiele, welche der strengere, durch die Reformation geweckte Sinn nicht mehr so leicht hingehen liess, wie es die alte Kirche gethan hatte. Dass diejenigen Stücke, deren Inhalt Legenden gebildet hatten, wenigstens in den protestantisch gewordenen Gegenden eingehen mussten, versteht sich ohnehin von selbst. Um so reicher ist dafür das sechszehnte Jahrhundert an Dramen, deren Stoff dem alten Testamente entnommen ist, und unter diesen wurde Susanna und Daniel bald das ausgesprochene Lieblingsthema der Dichter, gerade wie die Maler jener Zeit auf diesen Gegenstand, welcher biblisch und lustig zugleich war, immer wieder zurückgekommen sind. Die Dichter sind jetzt meist Pastoren oder Schulmeister, und, während sich anderswo bereits Schauspieler von Beruf finden, spielen in Deutschland auch jetzt noch ehrsame Bürger die betreffenden Stücke; zum Theil sind die Spieler auch Schüler, und zwar sowohl an protestantischen Gymnasien als in katholischen Klosterschulen. Gespielt wird auch jetzt noch zum Theil im Freien; bei uns in Basel z. B.

wurde u. a. 1544 auf dem Fischmarkt „die Historia von der frommen und gottesfürchtigen Frauen Susanna“ des Sixt Birk, 1546 auf dem Kornmarkt „Pauli Bekehrung“ von Valentin Bolz aufgeführt; ebendaselbst sah man im Jahre 1571 „ein schön neu Spiel von König Saul und dem Hirten David, wie des Sauls Hochmuth und Stolz gerochen, Davids Demüthigkeit aber so hoch erhaben worden.“ Das zweite der beispielsweise genannten Dramen gehört allerdings der neutestamentlichen Geschichte an, aber nicht denjenigen Partien derselben, welche im eigentlichen Gottesdienste weiterlebten. Zum Theil wurde aber jetzt auch wieder in geschlossenen Räumen und zwar in Privathäusern gespielt.

Eines der bekanntesten und in Bezug auf die Auffassung vorzeitlicher Stoffe durch unsere Altvordern bezeichnendsten Stücke dieser Art, welches sich zugleich an den bekanntesten und populärsten deutschen Dichternamen des sechszehnten Jahrhunderts knüpft, sind die „ungleichen Kinder der Eva, wie sie Gott anredet“ von Hans Sachs. Es beginnt mit allerlei Vorbereitungen im Hause Adams, den Herrn, dessen Besuch bereits durch Gabriel angesagt ist, würdig zu empfangen, wozu u. a. das Anziehen der Sonntagskleider durch sämmtliche Familienglieder gehört. Der gute Abel ist seinen Eltern in jeder Beziehung behilflich, Kain hingegen, der „Wüstling und bös Galgenstrick“,

> thut etwan auff der Gass umbschnurren
> und schlegt sich vielleicht mit den Buben.

Als ihn Abel in's Haus ruft, lautet die Antwort:

> Wer rüfft mir? schaw du Mutterkind,
> bist du's? ich hett ein Lust zu wagen,
> die Faust dir an den Kopf zu schlagen.

Und sogar als der Vater ruft, brummt Kain vor sich hin:

Du ruffest noch wohl dreymal mir,
Eh dass ich gib ein antwort dir.

Im dritten Akt erscheint nun der Herr wirklich von zwei Engeln begleitet und hält eine echt lutherisch gefärbte Kinderlehre; Abel und die übrigen guten Kinder geben natürlich lauter richtige und exacte Antworten, so dass der Herr nicht umhin kann, ihnen seine allerhöchste Zufriedenheit auszusprechen. Kain hingegen und seine Rotte behalten bei der Begrüssung die Hüte auf den Köpfen, kehren dem Herrn den Rücken und geben ihm schliesslich statt der rechten Hand die linke. Ihre Verachtung gegen Predigt, Gebet, christliche Glaubens- und Sittenlehre sprechen sie unverholen aus, und Kains Vaterunser gestaltet sich zu folgendem Galimathias:

O Vatter himmel unser,
Lass uns allhie dein reich geschehen,
In himmel und in erden sehen;
Gib uns schuld und täglich viel brodt,
und alles übel, angst und noth, Amen.

Mit den Persönlichkeiten selber verfährt der Dichter ziemlich frei; um eine grössere Zahl beisammen zu haben, stellt er zu Abel einige an sich spätere, aber gottesfürchtige und zu Kain ebenfalls spätere, durch ihre Gottlosigkeit berühmt gewordene Persönlichkeiten des alten Testaments. Die letzteren sind geradezu typische Figuren; Achan ist der Typus eines Diebs, Nimrod der eines Tyrannen, Dathan der eines Rebellen, Esau der eines Wollüstigen, Nabal endlich der eines Trunkenbolds. Im Grossen und Ganzen ist die Situation echt idyllisch, köstlich naiv und voll schalkhaften Humors; der Katholicismus erhält, z. B. wegen seiner Betonung der guten Werke, einige unverkennbare Hiebe. Der Leser glaubt sich stellenweise ganz in ein

deutsches Bürgerhaus jener Zeit versetzt, wo ja auch gute und böse Kinder neben einander vorkommen konnten, und im Allgemeinen wird man lebhaft an die Bilder erinnert, mit welchen Matthäus Merian der Aeltere, freilich etwas später als Hans Sachs, die biblischen Erzählungen versehen hat. Der Schluss des Stücks, die Ermordung Abels durch Kain, hält sich natürlich mehr an die Worte der Schrift, die Phantasie des Dichters tritt in den Hintergrund, und der betreffende Act ist in Folge dessen in poetischer Beziehung weniger bedeutend.

Gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts ist dann in Deutschland zuerst von Schauspielern von Beruf die Rede, während z. B. England schon etwas früher solche hatte. Dem biblischen Drama konnte diese Aenderung natürlich nicht zu Gute kommen; denn erstens waren diese Schauspieler meist Leute, welche ihrem bürgerlichen Berufe in der Regel aus Leichtsinn untreu geworden waren, und zweitens kamen zu den Schauspielern später auch noch die Schauspielerinnen. Man begreift leicht, dass biblische Stoffe nur ungerne in solchen Händen gesehen wurden, und andererseits mochten auch die Darsteller selbst weltliche vorziehen. So brachte denn das berufsmässige Schauspielerthum des siebenzehnten Jahrhunderts, wenn auch nur allmälig, dem biblischen Drama den Untergang, gerade wie ihn die Reformation nach und nach dem alten kirchlichen Mysterium gebracht hatte. Dennoch fällt gerade in diese Zeit diejenige Begebenheit, welcher wir die Verpflanzung des eigentlichen geistlichen Schauspiels in unser eigenes Jahrhundert verdanken. Im Jahre 1634 nämlich that die bairische Gemeinde Oberammergau in Folge einer verheerenden Pest das Gelübde, alljährlich die Passionsgeschichte öffentlich aufzuführen. Den Text, welcher im Ganzen die

Grundlage der jetzigen Aufführungen bildet, verfasste ein Mönch des nicht weit von Oberammergau entfernten Benedictinerklosters Ettal, Pater Ferdinand Rosner, ungefähr in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Nachdem die Oberammergauer ihr Passionsspiel in den Jahren 1800 und 1801 noch aufgeführt hatten, wurde ihnen dasselbe später von der bairischen Regierung untersagt. Die Bauern wandten sich nun in dieser Angelegenheit unmittelbar an den König Max Joseph, und auf diesem Wege war es ihnen möglich, im Jahre 1811 der ihnen lieb gewordenen Sitte zum ersten Male wieder zu folgen. Die Aufführungen finden seitdem regelmässig, aber nur alle zehn Jahre, statt. Der jetzt übliche Text ist überwiegend in Prosa abgefasst, blos die Chöre haben noch die metrische Form; die früher ebenfalls vorhandenen Teufelsscenen, welche in unser Zeitalter nicht mehr recht passen wollen, sind mit Recht beseitigt worden. Die letzte Aufführung hat bekanntlich im Jahre 1871 stattgefunden.

Uebrigens ist Oberammergau nur der bekannteste und zugänglichste, keineswegs aber der einzige Ort, an welchem noch in den letzten Jahrzehnten derartige scenische Aufführungen stattgefunden haben. Auch in andern Gegenden Oberbaierns haben sich Weihnachtslied und Weihnachtsspiel bis vor ungefähr zwanzig Jahren erhalten, und aus dem benachbarten Tirol wird Aehnliches gemeldet. Und in dem ungarischen sogenannten Heideboden hat man in den allerletzten Jahren ebenfalls geistliche Spiele gefunden; sie gehören hier einer deutschredenden protestantischen Bevölkerung an, deren Vorfahren vor ungefähr zweihundert Jahren aus Oesterreich, Steiermark und Kärnten eingewandert sind. Bestimmte Dichternamen fehlen bei diesen Stücken nach echt mittelalterlichem Brauch, und ihre Fortpflanzung

war bis in unsere Tage eine ausschliesslich mündliche. Im Ganzen sind sie volksthümlicher gehalten als die mehr oder weniger gelehrten Stücke des sechszehnten Jahrhunderts, und in einigen Punkten glaubt man auch die litterarische Einwirkung des Hans Sachs an ihnen zu erkennen. Ein Zufall ist es wohl schwerlich, dass alle diese Ueberbleibsel mittelalterlich deutscher Dramatik dem bairisch-österreichischen Stamme angehören. Bewohnt doch dieser Stamm gerade diejenigen Länder, in welchen die alte Kirche zwar wohl vorübergehend gestört, aber niemals auf die Dauer ihres Einflusses und ihrer Macht beraubt werden konnte. Und während das mittlere und nördliche Deutschland auf dem Gebiete der Kunstpoesie unstreitig viel mehr geleistet hat als der katholische Süden, hat doch letzterer in demjenigen Gebiete der Poesie, welches man als das naive bezeichnen kann, den Vorrang.

Hatte so in den meisten Ländern Europa's das Aufkommen dessen, was man moderne Bildung zu nennen pflegt, dem geistlichen und biblischen Schauspiele verflossener Jahrhunderte den Abschied gegeben und eine Umwandlung desselben zu wirklicher Classicität unmöglich gemacht, so vollzog sich dafür letztere um so naturgemässer in Spanien. Hier blieben die Kirche und das öffentliche Vergnügen länger als in irgend einem andern Theile Europa's in jener naturgemässen Verbindung, welche sie bei uns nur während des Mittelalters eingegangen waren, um nachher um so gründlicher und auf Nimmerwiedersehen auseinander zu gehen. Darum konnte sich auch in Spanien das geistliche Schauspiel in seinen drei Hauptformen, dem eigentlichen Mysterium, dem Mirakel und der Moralität, zu einer Classicität entwickeln, deren Erreichung ihm im übrigen Europa versagt war. Trotzdem aber besitzt das

moderne Europa eine Art Kunstwerk, welche unbestritten hinreicht, uns für den Verlust des populären und zugleich dem religiösen Sinne Nahrung gewährenden mittelalterlichen Drama's mehr als hinreichenden Ersatz zu gewähren. Dieses in seiner Art zur höchsten Vollendung gebrachte, durch und durch musikalische Kunstwerk ist kein anderes als das Oratorium. Seine Entstehung reicht, in Italien wenigstens, bis in's vierzehnte Jahrhundert zurück, also in die Blüthezeit des geistlichen Schauspiels. Seine höchste künstlerische Vollendung erreichte das Oratorium freilich erst im vorigen Jahrhundert durch die beiden grossen deutschen Meister Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Und wenn nun auch ein directer Einfluss der damals in einzelnen Theilen des deutschen Reichs noch erhaltenen geistlichen Spiele auf diese Beiden kaum nachweisbar ist, so lässt sich doch ein Zusammenhang des Oratoriums überhaupt mit jenen wenigstens als wahrscheinlich annehmen. Im Allgemeinen erinnert Bach, namentlich in seinen eigentlich zum Gottesdienste gehörigen Passionsmusiken mehr an das speciell mittelalterliche Mysterium. Händel seinerseits mit seinen überwiegend dem alten Testamente entnommenen Stoffen steht eher auf der Stufe der biblischen Stücke aus dem Zeitalter der Reformation. Seine Oratorien sind so wenig eigentliche Kirchenmusik, als die genannten Dramen noch dem Cultus angehören; ist doch sein ältestes Oratorium, Esther, wirklich scenisch aufgeführt worden, und scheiterte das Aufführen der spätern auf der Bühne nur an äusseren Hindernissen, während der Componist selber es eigentlich beabsichtigt hatte.

Oeffentliche Vorträge

gehalten in der Schweiz.

Je 12 Vorträge oder Hefte bilden einen Band.

Subscriptionspreis für den Band: **Mark 8. Fr. 10.**
Elegant gebunden: Mark 10. Fr. 12.

Alle Hefte sind auch einzeln zu haben.

III. Band.

Heft I. Dr. Adolf Hirsch, Die Sonne.
Heft II. Prof. Carl Vogt, Ueber Vulkane.
Heft III. Prof. Dr. Dan. Jacoby, Friedrich der Grosse und die deutsche Litteratur.
Heft IV. Prof. Stephan Born, Heinrich Heine.
Heft V. Dr. Victor Kaiser, Macbeth und Lady Macbeth.
Heft VI. Prof. Albr. Müller, Der Gebirgsbau des St. Gotthard.
Heft VII. Dr. Carl Meyer, Walther von der Vogelweide.
Heft VIII. Dr. J. E. Alaux, Ueber die Wandlungen der Moral im Menschengeschlecht.
Heft IX. Prof. Eduard Osenbrüggen, Die deutschen Rechtssprichwörter.
Heft X. Gerold Meyer von Knonau, Die Ekkeharte von St. Gallen.
Heft XI. Prof. Salomon Vögelin, Kunst und Volksleben.
Heft XII. A. Billeter, Felix Mendelssohn-Bartholdy.

IV. Band.

Heft I. Prof. Dr. E. Desor, Der Mensch der Wüste.
Heft II. Prof. A. de Chambrier, Die letzten Hohenstaufen u. das Papstthum.
Heft III. Prof. Albrecht Müller, Die Meteorsteine.
Heft IV. Prof. Stephan Born, Nicolaus Lenau.
Heft V. Prof. Emil Arbenz, Die Schriftstellerei in Rom zur Zeit der Kaiser.
Heft VI. Dr. Victor Kaiser, Cornelius und Kaulbach in ihren Lieblingswerken.
Heft VII. Dr. M. Wilh. Meyer, Von den ersten und letzten Dingen im Universum.
Heft VIII. Dr. Jacob Wackernagel, Ueber den Ursprung des Brahmanismus.
Heft IX. Prof. Dr. Ludwig Wille, Göthe's Werther und seine Zeit.
Heft X. Paul Choffat, Die Paläontologie, deren Methode, Nutzen und Ziel.
Heft XI. Dr. Gottfried Kinkel jun., Kunst und Cultur im alten Italien vor der Herrschaft der Römer.
Heft XII. Prof. L. Terrier, Galilei.



Oeffentliche Vorträge

gehalten in der Schweiz.

Je 12 Vorträge oder Hefte bilden einen Band.

Subscriptionspreis für den Band: Mark 8. Fr. 10.
Elegant gebunden: Mark 10. Fr. 12.

Alle Hefte sind auch einzeln zu haben.

V. Band.

Das Inhaltsverzeichniss des I. bis IV. Bandes befindet sich auf den inneren Seiten des Umschlages.



Schweighauserische Buchdruckerei.

